

## Dramatische Liebes-Spiele bei Arthur Schnitzler

„Liebelei – es gibt nichts Entzückenderes. Aber Liebe –? Sie zerstört, sie entnervt, sie nimmt den ganzen Menschen in Anspruch, sie wirkt verdummend.“<sup>1</sup> Diese Worte lässt Schnitzler den Protagonisten Theodor Kaiser in einer Studie zu seinem Einakter *Liebelei* aussprechen, die für die endgültige Fassung gestrichen wurden, wahrscheinlich eine zu heftige Aussage für die damalige Zeit, obwohl sie sehr treffend die Haltung der jungen Leute des *Fin de siècle* zum Ausdruck bringen, für die bloß die Stimmung des Augenblicks zählte und die Liebe als ein zeitvertreibendes Spiel galt. Das *Fin de siècle* ist die Zeit des rasanten Fortschritts, der Industrialisierung und bahnbrechenden wissenschaftlichen Erkenntnisse, die den Menschen in den Glauben versetzen, sich von seinen theologischen und philosophischen Positionen, von seiner Lebensordnung als transzendentes Wesen lösen zu können. Gesellschaftliche Werte werden nicht mehr als absolute Normen angesehen, sondern lassen sich als Relative in das Gesamtbild der Welt einordnen. Die Relativierung der Werte geht zu Lasten ihrer Verbindlichkeit und so ist auch die Liebe kein Absolutum mehr, sondern kann zum Objekt menschlichen Denkens und Handelns werden.

Bei Arthur Schnitzler wird die Österreichische Moderne zum ersten Mal auf der Bühne zum Ereignis. Die Hinwendung zur menschlichen Psyche, die Entfaltung seelischer Ereignisse als zentrales Thema steht im Vordergrund, in seinen Prosawerken und zugleich in den dramatischen Texten. Ein Novum ist, dass man vom großen Theater zum kleinen, intimen greift, das von einem exklusiven Publikum besucht wird, das sich für die Manifestationsformen der menschlichen Seele interessiert. Der Dramatiker Schnitzler zeigt eine besondere Vorliebe für alles Spielhafte, erfreut das Publikum mit komödiantischen Typen, die halb tragisch, halb komisch eigene Schwächen und Fehler vorspiegeln. Psychologische Sprachentlarvung, entfesselte Daseinschaotik bestimmen ein faszinierendes Spiel mit Welten, Wesen und Worten.<sup>2</sup>

In dem Einakter *Liebelei* handelt es sich um eines der zur Bestimmung des *Fin de siècle* wohl wichtigsten Phänomene überhaupt: Sein und Schein. Bezeichnend ist die psychologische Komponente, die auf eine „nuancierte“ Seelenstudie hinweist, verankert

- 1 Schnitzler, Arthur: Studie zur Liebelei. Nachlaß (B/94). In: Melchinger, Christa: Illusion und Wirklichkeit im dramatischen Werk Arthur Schnitzlers. Heidelberg: C. Winter Universitätsverlag 1968, S. 31.
- 2 Vgl. Vogelsang, Hans: Österreichische Dramatik des 20. Jahrhunderts. Spiel mit Welten, Wesen, Worten. Wien: Braumüller Verlag 1981.

in einer Welt, in der die Relativierung der Werte dominiert. Die Nuancierung der gestalteten Liebes-Spiele, denn diese bilden den Kern des dramatischen Werkes, liegt im Mischen von bipolaren Positionen, wie Treue-Untreue, Glück-Unglück, Liebe-Betrug, Moral-Unmoral, wobei im Stück sich das Ewig-Menschliche, das Zeitlos-Wirkende offenbart, abstrahiert man den bürgerlichen Konventionsrahmen derjenigen Zeit, in der es geschrieben worden ist. Schnitzler durchschaut die Leichtfertigkeit seiner Gesellschaft, erkennt die tragischen Keime, in denen sich Katastrophen ankündigen. Der Dichter registriert und speichert das bohème Erleben in sich, um es sich dann, gefiltert durch sein soziales Gewissen und sein Ethos, von der Seele zu schreiben. In dem scheinbar oberflächlichen Milieu entstehen die toderntesten Probleme von Identität und Ich, symptomatisch für die Zeit und lassen an Ernst Mach und seine erkenntnistheoretischen Überlegungen zum „unrettbaren Ich“ denken.

*Liebelei*, ein Schauspiel in drei Akten, am 9.10.1895 am Wiener Burgtheater uraufgeführt, brachte dem Autor den Durchbruch in das literarische Bewusstsein der Zeit. Als Ort und Zeit der Handlung werden „Wien“ und „Gegenwart“ angegeben, d.h. die Mitte des letzten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts, wobei die Intention des Dramatikers war, ein Volksstück mit dem Titel „Das arme Mädel“ zu schreiben. Das Novum besteht in der Thematisierung des Schicksals vom Wiener Mädel, deren „einfache Tragik“ mit ihrem Untergang „burgtheaterfähig“ wird, wobei zu bemerken ist, dass sich der dramatische Text in seiner Endfassung auf die „Liebelei“-Geschichte und ihren Konsequenzen konzentriert. Das Stück ist vom Autor selbst als „Schauspiel“ und nicht als Tragödie ausgewiesen; obwohl die Handlung tragische Züge aufweist und auch ein tragisches Ende nimmt, kann man es streng poetologisch nicht als Tragödie bezeichnen. Theaterhistorisch ist Schnitzlers Bühnenstück im Bereich des Boulevardtheaters anzusiedeln, das Elemente der unterhaltsamen Konversationskomödie mit einer modernen Figuren- und Handlungskonzeption verbindet, wobei die Bezeichnung „Schauspiel“ der Sache am ehesten gerecht wird. Die Ansiedlung im Bereich des Boulevardtheaters darf jedoch keineswegs als negatives Qualitätsurteil über sein Werk angesehen werden, denn es bezeichnet lediglich den Ort und Rahmen der Wirkung seines Dramas. Zugleich kann behauptet werden, dass *Liebelei* die zeitgenössische Form des Salontheaters entwickelt, bzw. eine Art Schlüsselloch- und Zimmertheater etabliert, weil stets die intime Kulisse<sup>3</sup> genutzt wird, um das epochentypische Thema der Liebe außerhalb der Ehe, das Thema der Doppelmoral, des Liebesbetrugs und seiner Konsequenzen darzustellen.

Ausgehend vom literarischen Topos „Liebesbetrug“ können alle Handlungsstränge, die von der Triade Liebe, Vertrauen und deren Enttäuschung erzählen, zusammengefasst

3 Vgl. Scheffel, Michael: Nachwort. In: Schnitzler, Arthur: *Liebelei*. Schauspiele in drei Akten. Stuttgart: Reclam 2002.

werden. Liebesabenteuer, unverbindliche Affären, Spiele mit der Liebe – schon der Titel des Einakters suggeriert dies –, vermitteln ein Bild von der Lebensweise der jungen Leute, deren Dasein auf Boheme und erotische Erlebnisse ausgerichtet ist, auf Vergnügen, Genuß und Spiel, ohne Verpflichtungen den anderen gegenüber. Doch die Komödie der Liebes-Spiele verwandelt sich in eine Tragödie der Liebe, weil die Protagonisten zu wenig voneinander wissen und in diesem Sinne aneinander vorbeileben. Schnitzler thematisiert die Gesellschaft des Wiener *Fin de siècle*, die er minutiös durchschaut und bemüht den literarischen Topos reichlich. In der als bohem geltenden Welt ist die Bindung an das eheliche Treueversprechen aufgehoben. Hinzu kommt noch die Tatsache, dass außereheliche Beziehungen „moralisch nicht als verwerflich angesehen werden. Vom sozialen Standpunkt betrachtet, werden „Liebschaften sowohl innerhalb der eigenen gesellschaftlichen Schicht, als auch zwischen Angehörigen verschiedener gesellschaftlicher Schichten eingegangen.“<sup>4</sup> Es ergibt sich für ein „süßes Mädel“ die Möglichkeit, eine Beziehung zu einem Mann aus der „hohen Gesellschaft“ einzugehen und auch andere stereotype Kombinationen<sup>5</sup> von Mann und Frau, zwischen denen sich eine „Liebelei“ abspielen kann. Peter von Matt spricht über das sogenannte „Schnitzler Paradox“<sup>6</sup>, demzufolge der „belanglose Liebesverrat“ zum Tod führt und der „ernsthafte Liebesverrat“ belanglos ist. Der ernsthafte Liebesverrat ist belanglos, da in einer Gesellschaftsordnung, in der die Liebe ausgeklammert wird, ein „ernsthafte Liebesverrat“ nicht vorkommen kann, weil seine Voraussetzungen wegfallen, nämlich Liebe und Liebesvertrag. Der belanglose Liebesverrat führt zum Tod, da im Wien des *Fin de siècle* außereheliche Beziehungen zwar nicht moralisch, wohl aber gesellschaftlich sanktioniert wurden, weil dies mit dem Ehrenkodex der Zeit zusammenhängt, auch wenn sich dieser als sinnlos bewährt.

Ein regelrechter Liebesverrat scheint in dem Drama *Liebelei* nicht vorzukommen. Die Voraussetzungen für ihn fehlen, denn es gibt keinen Liebesvertrag. Christine Weirung und Fritz Lobheimer, die als Hauptprotagonisten einer „Liebelei“ auftreten, tauschen kein Versprechen über ihre Liebe aus, nichts, was die Dauerhaftigkeit und Tiefe ihrer Beziehung symbolisieren soll. Ihre Beziehung steht von Anfang an unter dem Aspekt ihrer zeitlichen Begrenztheit, dem Glücksverzicht<sup>7</sup>, der explizit festgelegt wird. „Von der Ewigkeit reden wir nicht...“ lautet die Aussage von Fritz, worauf Christine

4 Mayer, Michael D.: Der literarische Topos des Liebesverrats in Arthur Schnitzlers *Liebelei*, Universität des Saarlandes, WS 1999-2000, S.1-17, hier S.5.

5 Matt, Peter von: *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*. München: Deutscher Taschenbuchverlag 1999.

6 Vgl. ebd., 282f.

7 Vgl. Fliedl, Konstanze: Schnitzlers Sprachen der Liebe. In: Fliedl, Konstanze / Polt-Heinzl, Evelyn / Urbach, Reinhard (Hg.): *Schnitzlers Sprache der Liebe. Wiener Vorlesungen im Rathaus*. Wien: Picus Verlag 2006, S.11-34, hier S. 16.

antwortet: „...ich weiß ja, daß es nicht für immer ist...“<sup>8</sup>. Somit ist die Liebesbeziehung zwischen den Protagonisten als eine Liebelei zu betrachten, die auch als solche von beiden akzeptiert wird. Für Fritz scheint Christine zunächst eine Ablenkung und „Erholung“ von seiner Beziehung zu jenem „dämonischen Weib“ zu sein. Und Christine scheint sich mit der Tatsache abgefunden zu haben, dass zwischen ihr und Fritz nicht mehr ist als zwischen Theodor und Mizi, nämlich eine flüchtige Beziehung auf der Basis von Sympathie und erotischer Attraktion, bei der den Beteiligten die zeitliche Begrenztheit bewusst ist. Theodor beschreibt diese Liebeleien als Beziehungen, „wo der Beginn keine besonderen Schwierigkeiten und das Ende keine Qualen hat“ (12). Doch der Schein trügt, denn so sehr Christine beteuert, dass sie sich mit der Endlichkeit ihrer Beziehung einverstanden erklärt, so deutlich ist es auch, dass sie für Fritz tatsächlich Liebe empfindet. Sie will einiges aus seinem Leben wissen, worauf Fritz ihre Fragen mit den Worten zurückweist: „Gefragt wird nichts. Das ist ja gerade das Schöne. Wenn ich mit dir zusammen bin, versinkt die Welt – punktum. Ich frag’ dich auch um nichts.“ (27) Diese Ablehnung von persönlichen Fragen, demonstriert den Versuch, Distanz zu bewahren, tiefere Gefühle erst gar nicht aufkommen zu lassen. Dass Christine mehr für Fritz empfindet, als dieser zugibt, ihr gegenüber zu empfinden, zeigt ihre Reaktion auf seine ablehnende Haltung: „Mich kannst du alles fragen.“ (27) – das ist auch ihr Drama. Liebe und Liebelei bilden die beiden Pole zwischen denen das Drama sich abspielt, nämlich Christines explizite Liebeserklärung „du bist mein Alles“ (23) und ihre Enttäuschung nur als „Zeitvertreib“ (87) ausgenutzt worden zu sein.

Ob Fritz seine Beziehung zu Christine bloß als eine Liebelei sieht, oder ob er sie doch tatsächlich liebt, ist nicht so klar ersichtlich. Einerseits vertritt er wie Theodor den Typ eines jungen Mannes des *Fin de siècle*, der es sich leisten kann, sich ganz seinen Launen zu widmen, sich die Zeit mit belanglosen Liebesspielen zu vertreiben. Andererseits unterscheidet er sich aber auch von Theodor und dem Typ, den dieser repräsentiert, durch ein vielschichtigeres Gefühlsleben. Er scheint seinen Liebesbeziehungen mehr Bedeutung beizumessen als sein Freund, denn er versucht seine Liebschaften „ernst“ zu nehmen und entwickelt sie sogar zu persönlichen „Liebestragödien“ (13). Das kann man aus folgender Bemerkung Theodors schließen: „Du bist unverbesserlich; scheint es. Wenn du die Absicht hast, auch die Sache wieder ernst zu nehmen –“(13). Die Beziehung zwischen Fritz und Christine gewinnt im zweiten Akt eine tiefere Dimension. Während er zunächst zwischen sich und ihr eine gewisse Distanz wahren will, durch das Unterbinden von persönlichen Fragen, zeigt er plötzlich Interesse an Christines Lebensumständen. „Und noch eins möcht’ ich: Daß du mir einmal viel von dir erzählst...

8 Schnitzler, Arthur: *Liebelei*. Schauspiel in drei Akten. Hg. von Michael Scheffel. Stuttgart: Reclam 2002, S. 24. Im weiteren werden die Zitate aus dem Drama im laufenden Text nur mit der Seitenzahl nachgewiesen.

recht viel... ich weiß eigentlich so wenig von dir.“<sup>(43)</sup> Dieser plötzlichen Interessensbekundung und dem Sinneswandel von Fritz geht die Vereinbarung zum Duell mit dem Ehemann seiner ehemaligen Geliebten voraus. Es wird nicht deutlich, ob Fritz hier nun Christine und sich selbst gegenüber eingesteht, dass er doch Liebe für sie empfindet, oder ob er plötzlich glaubt sie zu lieben, da er weiß, dass ihre Beziehung vielleicht schon am nächsten Tag durch seinen Tod im Duell beendet sein kann. Die Ambivalenz der Figur von Fritz wird durch seine Haltung deutlich, in dem Moment, in dem er die Grenzen der Konventionen überschreitet. Seine plötzliche Aufrichtigkeit Christine gegenüber bringt einen momentanen Stimmungswechsel und lässt melancholische Züge erkennen. Der liebevolle, tolerante Blick in die ärmliche Welt Christines führt zur Auflösung der Spielhaltung und zur Akzeptanz des „anderen“ Daseins. Doch er erkennt in seiner Sehnsucht nach der Möglichkeit eines anderen Glücks, dass es nur eine Illusion ist. Das Spiel mit der Liebe endet mit dem Aneinandervorbeileben beider Protagonisten. Die Abschiedsszene sollte ihre Position klären, doch keiner wird sich dessen bewusst, dass sie in verschiedenen Welten leben. Das scheinbare Glück der letzten gemeinsam verbrachten Stunde ist pure Illusion, weil der Abgrund zwischen ihnen unüberbrückbar ist. Eigentlich stirbt Fritz keinen Liebestod für Christine und auch nicht für jene „dämonische“ Frau, über die berichtet wird, sondern er stirbt im Duell als Konsequenz seiner Haltung einem sinnlosen Ehrenkodex gegenüber.

Die Nachricht über den Duelltod löst die eigentliche Katastrophe aus, den Selbstmord von Christine, die schockiert ist zu erfahren, dass Fritz wegen einer Beziehung mit einer anderen Frau in den Tod gegangen ist. Theodors Bericht, dass Fritz auf der Fahrt zum Duell „auch“ von ihr gesprochen habe, verfehlt seine tröstende Intention. In diesem „auch“ glaubt Christine zu erkennen, dass sie bloß eine zufällige und austauschbare Liebschaft gewesen ist, fühlt sich in ihrer Liebe verraten und begeht Selbstmord. Es stellt sich die Frage, ob es sich wirklich in diesem Fall um einen Liebesverrat handelt. Fritz hat eigentlich keinen Liebesvertrag gebrochen, weil es keinen gegeben hat. Trotzdem hat Christine ein Recht darauf, sich aus ihrer Perspektive gesehen verraten zu fühlen, weil sie ihn geliebt und an diese Liebe eine Erwartung geknüpft hat. Dadurch, dass sie wissentlich gegen die Regeln der gesellschaftlichen Praxis der Liebeleien handelt, indem sie diese Regeln nicht für sich akzeptiert, scheitert sie mit ihrer Haltung. Somit ergibt sich für sie nur die eine Möglichkeit, sich aus dieser gesellschaftlichen Ordnung völlig zurückzuziehen, d. h. Selbstmord zu begehen, der nicht bloß als ein Akt der Verzweiflung zu sehen ist, sondern auch als eine Erkenntnis der Vergänglichkeit des menschlichen Lebens. Dadurch, dass sie die Ausweglosigkeit ihrer Lage erkennt, verklärt sie ihren physischen Untergang zur Utopie eines von den Zwängen der Gesellschaft befreiten Individuums. Gunter Selling interpretiert den Zusammenbruch Christines als Konsequenz ihrer Enttäuschung bloß eine „Liebelei“ erlebt zu haben, ohne

die Erfüllung einer wahren Liebe in Erfahrung zu bringen.<sup>9</sup> Christa Melchinger ist der Auffassung, dass Christine an der Wirklichkeit der „Liebelei“ stirbt, welche „die Liebe zum Gegenstand eines Spiels macht, das sie entwertet, indem es sie formalisiert.“<sup>10</sup> Reinhard Urbach betrachtet die Haltung von Fritz als bloßes Spiel, als bloße Liebelei, die zu seinem Untergang und implizit zu dem von Christine führt.<sup>11</sup>

Stellt man *Liebelei* und *Reigen* nebeneinander, weisen beide Werke kaum Gemeinsamkeiten auf, obwohl in beiden dramatische Liebes-Spiele dominieren. Die gesellschaftliche Ordnung ist in *Liebelei* noch vorhanden, vertreten durch Christine, die daran zerbricht, weil sie ihre Regeln nicht einhält, indem sie an ihre Illusion von der Liebe als etwas Unwiederholbarem glaubt, und letztendlich den Tod für diese Illusion auf sich nimmt. Im *Reigen* gibt es keine gesellschaftliche Ordnung mehr, denn in einer Welt, in der die Liebe etwas Wiederholbares ist und auf Sex reduziert wird, gelten keine Regeln mehr. Die Flucht aus der Einsamkeit führt in die Vergänglichkeit der Fiktion von Liebe, die in Wirklichkeit nur Paarung ist statt Liebe, nur Wiederholung statt Dauer. Dort wo die „Liebelei“ endet, setzt der „Reigen“ ein, und wo der „Reigen“ sich schließt, beginnt die „Liebelei“.<sup>12</sup>

Schlußfolgernd kann festgestellt werden, dass Schnitzler in seinem Einakter *Liebelei* die Ratlosigkeit der modernen Krise gestaltet, jene Ratlosigkeit der Rollenspiele zur Deckung der Scheinmoral und der unbeeinflussbaren Mechanismen der Konventionszugehörigkeit.

9 Vgl. Selling, Gunter: Die Einakter und Einakterzyklen Arthur Schnitzlers. Amsterdam: Rodopi 1975, S. 185f.

10 Melchinger 1968, S. 38

11 Vgl. Urbach, Reinhard: Arthur Schnitzler. Bd. 56. Velber bei Hannover: Friedrichs Dramatiker des Welttheaters 1968, S. 44f.

12 Ebd., S. 39.